

# UM NOVO OLHAR SOBRE FRANCISCO BRAGA

## *A NEW PERSPECTIVE ON FRANCISCO BRAGA*

Juliane Larsen  
Universidade Federal do Paraná  
[juliane.larsen@gmail.com](mailto:juliane.larsen@gmail.com)

### Resumo

Este artigo traz uma reflexão sobre a trajetória do compositor Francisco Braga. Acreditamos contribuir para a musicologia contemporânea brasileira através do uso de uma base teórica ainda pouco difundida na área. Nosso objetivo é interpretar a trajetória de Francisco Braga, a qual acessamos através de notas biográficas, fontes secundárias, publicações na imprensa, de suas obras musicais e de pesquisa bibliográfica sobre a história cultural, política e social do Brasil em sua época. A partir do levantamento dos dados construímos nossa narrativa em que apresentamos o compositor à luz de estudosos contemporâneos sobre raça, racismo, miscigenação e identidade nacional, tais quais Sueli Carneiro, Manuel Querino, Kabengele Munanga e Renato Ortiz. Ao final, concluímos que a mudança de perspectiva analítica sobre Francisco Braga não omite sua negritude e permite perceber os sentidos de sua trajetória social, reconhecendo sua contribuição à história da música como um homem negro de seu tempo que desafiou as práticas racistas no meio musical e tornou-se um dos principais compositores brasileiros do período.

**Palavras-chave:** Francisco Braga; Raça, Racismo; Musicologia; História da Música Brasileira.

### Abstract

This article presents a reflection on the trajectory of the composer Francisco Braga. We believe that we contribute to contemporary Brazilian musicology through the use of a theoretical framework that is still not widely spread in the field. Our goal is to interpret the trajectory of Francisco Braga, which we access through biographical notes, secondary sources,

press publications, his musical works, and bibliographic research on Brazil's cultural, political and social history during his time. From the data collected, we construct our narrative in which we present the composer in the light of contemporary scholars' perspectives on race, racism, miscegenation, and national identity, such as Sueli Carneiro, Manuel Querino, Kabengele Munanga and Renato Ortiz. In conclusion, we argue that shifting the analytical perspective on Francisco Braga does not omit his Black identity and allows us to grasp the meanings of his social trajectory, recognizing his contribution to the history of music as a Black man of his time who challenged racist practices in the music sphere and became one of the leading Brazilian composers of the period.

**Keywords:** Francisco Braga; Race, Racism; Musicology; Brazilian Music History.

## Introdução

Antônio Francisco Braga (1868-1945) foi um compositor brasileiro de intensa atividade entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, tendo conquistado posição de destaque no cânone da música de concerto brasileira por sua atividade como compositor, maestro e professor no Instituto Nacional de Música. A história de vida do compositor pode ser comparada a de outras personalidades como Machado de Assis (1839-1908), Lima Barreto (1881-1922), João da Cruz e Souza (1861-1898), e do pintor Arthur Timótheo (1882-1922). Em comum, os citados foram homens negros que ascenderam socialmente através das artes e literatura no Brasil a partir do século XIX.

Todavia, poucos estudos musicológicos vêm a trajetória de Braga como a ascensão de um homem negro na sociedade brasileira. O objetivo deste trabalho é apresentar uma reflexão sobre este aspecto. Este estudo resulta de uma pesquisa histórica que buscou evidências sobre Francisco Braga em periódicos e revistas disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira. De posse das informações encontradas buscamos compará-las às informações biográficas de Braga presentes na historiografia musical brasileira. Interpretamos os dados e o contexto em que o compositor criou suas obras através de um referencial teórico baseado em autoras/es como Sueli Carneiro (2005), Manuel Querino

(2017), Kabengele Munanga (2010), Lilia Schwarcz (2017), Kleber Antonio de Oliveira Amancio (2016) e Renato Ortiz (2006).

Revisitar Francisco Braga se justifica devido a sua presença na musicologia tradicional brasileira com referências às suas obras e ao seu estilo considerado pré-nacionalista<sup>1</sup>. A historiografia musical brasileira durante o século XX e trabalhos acadêmicos recentes acumularam conhecimentos sobre o estilo composicional de Francisco Braga e sobre a importância de sua atuação na cena musical do Rio de Janeiro, principalmente no Instituto Nacional de Música durante a Primeira República.

A formação musical de Braga e sua vivência no Rio de Janeiro ocorreu em uma época marcada pela disseminação das ideias de progresso e modernidade, baseadas no positivismo e em um conjunto de pressupostos evolucionistas que eram aplicados a diversas áreas do conhecimento. Simplificadamente, podemos dizer que as noções e conceitos disseminados a partir de então tentaram justificar cientificamente o racismo na sociedade brasileira, e foi usado para a elaboração de teorias como a do embranquecimento<sup>2</sup>.

Ao ser aplicado às sociedades, o conceito de evolução oriundo da teoria da evolução das espécies de Darwin, modificou a herança do Iluminismo humanista de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e da Revolução Francesa. O conceito de humanidade deixou de ser compreendido como uma unidade diferenciada em nações e passou

---

1 Ver, por exemplo: ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926; MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000; NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2<sup>o</sup> ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008. Renato Almeida, que influenciou Mário de Andrade e toda a geração de musicólogos entre os anos 1920-50, reconheceu na obra de Braga a presença da natureza brasileira, assim como as influências de Richard Wagner e Jules Massenet (ALMEIDA, 1926, p. 131). Já Vasco Mariz e José Maria Neves consideraram Braga um dos precursores do nacionalismo musical brasileiro.

2 A ideologia, ou tese do branqueamento, foi disseminada no Brasil a partir das últimas décadas do século XIX, era defendida com bases nas teorias tidas como científicas do evolucionismo biológico e social de Darwin (1859) e Spencer (1884) e tinha como principal hipótese a ideia de que a população brasileira se tornaria branca através das gerações à medida que houvesse a miscigenação entre negras/os e brancas/os, ou seja, considerava o desaparecimento da população negra no decorrer dos anos. A esse respeito ver, por exemplo: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. 15. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2017; HOFBAUER, Andreas. O conceito de "raça" e o ideário do "branqueamento" no século XIX - Bases ideológicas do racismo brasileiro. In: *Teoria e Pesquisa*, São Carlos (UFSCar), v. 42-43, n. jan / jul, p. 63-110, 2003.

a ser compreendido como um conjunto de agrupamentos humanos em diferentes estágios de desenvolvimento, distintos entre si por características biológicas, identificáveis pelo fenótipo. Em tal teoria o indivíduo foi compreendido como resultado dos atributos específicos de sua “raça” (SCHWARCZ, 2017, p. 62-63). A partir desses pressupostos o racismo científico desenvolvido na Europa classificou as sociedades hierarquicamente através da categoria racial. (SCHWARCZ, 2017, p. 78).

O evolucionismo esteve presente na concepção da reformulação urbana de caráter higienista que reestruturou o centro do Rio de Janeiro. O Teatro Municipal, por exemplo, foi uma das edificações do período e foi inaugurado em 1908 com o poema sinfônico *Insônia*, de Braga. Todavia, a mesma reforma, chamada na época de “bota-abaixo” foi responsável pela expulsão de moradoras/es pobres, em sua maioria negras/os, do centro da cidade para os morros, refletindo espacial e geograficamente uma política de exclusão que se replicava através da perseguição e criminalização das religiões de matriz africana e das práticas musicais negras nos centros urbanos (CHALHOUB, 2001; NEEDEL, 1993).

Pensadores europeus como Herbert Spencer (1820-1903), Émile Littré (1801-1881), Charles Darwin (1809-1882), Pierre Le Play (1806-1882), Gustave Le Bon (1841-1831) e Arthur de Gobineau (1816-1882) (SCHWARCZ, 2017, p. 195) formaram os referenciais teóricos<sup>3</sup> que embasaram as políticas públicas, a atuação dos museus, a reformulação da Academia de Belas Artes, do Conservatório de Música, os projetos políticos republicanos, os debates sobre a nação e seu futuro e as reformas urbanas.

Os estudiosos, acadêmicos, literatos e pesquisadores brasileiros partiram das bases positivistas, deterministas, evolucionistas e darwinista social para interpretar a realidade brasileira, o que os levou em muitos casos a adaptar as teorias das quais se apropriaram. No final do século XIX este novo arcabouço teórico foi aplicado a áreas como direito, história, medicina, biologia, literatura e música. Como exemplo, podemos citar os estudos sobre literatura, de Silvio Romero (1851-1914),

---

3 Ver, por exemplo: PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política*. Alberto Nepomuceno e a república musical. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007; ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. 9. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2006; NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

sobre tradições africanas, de Nina Rodrigues (1862-1906), ou sobre movimentos messiânicos, de Euclides da Cunha (1866-1909) (ORTIZ, 2006, p. 14).

Nestes estudos, assim como no livro inaugural sobre a história da música no Brasil publicado em 1908 por Guilherme de Mello, as categorias “raça” e “meio” foram utilizadas para explicar os processos sociais, culturais, políticos, econômicos e históricos pelos quais o Brasil passou. Foi então que se tornou corrente a ideia de que o Brasil se formou do encontro entre os povos indígena, negro e branco. A partir da década de 1930, especialmente após a publicação de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, estes processos passaram a ser analisados em termos culturais, mas, até então, eram analisados a partir da ideia de raça (ORTIZ, 2006, p. 19).

Apesar da mudança do significado (entre os séculos XIX e XX) do processo de mestiçagem que ocorreu no Brasil, sua associação com a construção de uma identidade nacional não sofreu alterações. Kabengele Munanga (2010) explica que a elite política e intelectual brasileira atuou no processo de construção da identidade nacional através do ocultamento da diversidade de identidades existentes. A identidade nacional foi pensada como uma fusão, cujo resultado era homogêneo e eurocêntrico, ligado a ideologia do branqueamento e que tinha a vantagem política (para o Estado da época) de ocultar as diferenças e inibir possíveis conflitos. Munanga chama tal tipo de constituição de identidade nacional de “assimilacionista”, pois tentou assimilar em uma identidade nacional (branca) todas as identidades existentes (MUNANGA, 2010, p. 446). Isso ocorreu porque na herança das teorias sociais e filosóficas europeias do século XIX, as características negativas das sociedades coloniais não vinham do processo colonial (e sua lógica de exploração e expropriação), mas de sua crença na inferioridade das populações não brancas.

Apesar do discurso hegemônico que Kabengele Munanga comenta, é preciso lembrar que havia ideias contrárias e aqui recordo o intelectual negro Manuel Querino (1851-1923), autor da obra *O Colono Preto como Fator da Civilização Brasileira* (1918) em que defende que a formação da sociedade brasileira teve como principal fator a contribuição de africanos e africanos escravizados, os quais chama de “colonos pretos”. De acordo com Querino a contribuição africana tornava obsoleta a ideia de progresso a partir do embranquecimento

da população, pois o “colono preto” já havia civilizado o Brasil, o que o autor demonstra através de uma narrativa histórica em que comenta a participação de africanas e africanos e seus descendentes na sociedade brasileira desde o século XVI.

Enquanto a maioria dos autores considerava a formação brasileira como um processo devido primeiramente à colonização portuguesa e apenas de forma secundária a indígenas e africanas/os, na contramão Querino afirma:

Foi o trabalho do negro que aqui sustentou por séculos e sem desfalecimento, a nobreza e a prosperidade do Brasil: foi com o produto do seu trabalho que tivemos as instituições científicas, letras, artes, comércio, indústria etc, competindo-lhe, portanto, um lugar de destaque, como fator da civilização brasileira (QUERINO, 2017, p. 20).

A questão do trabalho desempenhado pela população negra no Brasil é central para o pensamento de Querino, que vai além e vê o resultado do processo histórico da miscigenação não como o embranquecimento da população, mas o contrário. De sua análise do processo histórico brasileiro, Querino conclui que a mestiçagem foi não só um aspecto positivo, como consistia em uma das maiores riquezas do país, pois o sujeito mestiço (negra/o) era oriundo da colaboração entre as raças, que resultou em pessoas de talento que contribuem para a glória da nação, tais quais Machado de Assis (1839-1908), Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), José do Patrocínio (1853-1905), só para citar alguns (QUERINO, 2017, p. 21).

Querino destoa das perspectivas historiográficas de sua época, ao mesmo tempo em que dialoga com autores como Silvio Romero, Nina Rodrigues, Oliveira Lima (1867-1928) e Rocha Pombo (1857-1933) (PEREIRA, 2021, p. 1075-1076). Apesar de sua importância, o autor é pouco conhecido na área musicológica, para a qual acreditamos que a difusão de suas ideias pode contribuir para perspectivas contra-hegemônicas sobre a música brasileira, tendo em vista que a historiografia musical brasileira do século XX, de tendência nacionalista, incorporou a teoria assimilacionista da miscigenação, através de um discurso em que a música nacional era o resultado da fusão das “raças”

que formaram o “povo” brasileiro, (em um processo guiado pela cultura europeia/branca) (ALMEIDA, 1926).

A teoria da mestiçagem, ao ser transposta para a história da música (e que aparece até mesmo em 1981 na obra *Música contemporânea brasileira*, do eminente musicólogo José Maria Neves) manteve a tese do branqueamento ao defender que a contribuição do Brasil para o patrimônio artístico universal ocorreria a partir da incorporação dos elementos musicais das culturas indígenas e negras na forma e estética da música de concerto da tradição europeia.

No caso de Francisco Braga, a leitura de Manuel Querino nos inspira a ver o compositor a partir de sua contribuição para a história da música brasileira e não simplesmente como compositor de hinos, ou como precursor do nacionalismo. A trajetória de Braga aponta para sua preocupação com a representação da identidade nacional no sentido de aspectos musicais que fariam da música de concerto brasileira diversa da música europeia, além da preocupação com o aperfeiçoamento das técnicas composicionais e dos estilos e estética da música de concerto brasileira, que se nota por suas iniciativas de difusão da música moderna para um público amplo através dos Concertos Populares<sup>4</sup>. Em seu comprometimento em realizar obras musicais modernas, assim como veicular tal tipo de repertório para o público brasileiro, vemos a verdadeira contribuição de Francisco Braga em um contexto em que se acreditava que a arte era um fator civilizacional e podia acelerar o progresso social.

## Francisco Braga e a Musicologia hoje

Porque, afinal, revisitar Francisco Braga? Primeiramente, a intenção é divulgar e ampliar o conhecimento sobre o importante compositor negro na história da música brasileira. Apesar de sua relevância histórica, suas obras não continuaram no repertório da música de concerto brasileira, a maioria não possui edições atualizadas e muitas ainda permanecem manuscritas.

---

4 Ver, por exemplo, reportagem na revista O Malho, que inclui Braga entre os compositores canônicos brasileiros: Os grandes músicos: Francisco Braga. *O Malho*, Rio de Janeiro, jan. 1942. Ano 41, n. 24, p. 179. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/94345>>. Acesso em: 30/07/2023.

Revisitar Braga significa em grande medida revisar a musicologia tradicional brasileira, que omitiu tratar-se de um compositor negro. A referência ao pertencimento racial ou étnico no Brasil é importante, porque em sociedades de origem colonial o homem branco é considerado o sujeito universal, aquele para o qual não é feita referência racial. Isso se dá porque construiu-se no ocidente uma perspectiva de que este sujeito, quando se manifesta nas artes ou na ciência, fala pela humanidade, como se seu posicionamento fosse neutro, embora seja quase sempre homem, branco, cis-gênero, heterossexual e cristão. Ao contrário, o sujeito negro e indígena é sempre racializado, o que ocorre de forma pejorativa e com intuito de segregação (AMANCIO, 2016, p. 59).

Bruno Kiefer, por exemplo, apresenta Braga da seguinte maneira: “Sua família era de condições econômicas modestas” (KIEFER, 1997, p. 130). Apesar de inserir um marcador de classe social, o musicólogo oculta o pertencimento racial, o que contribuiu para que a identidade do compositor permanecesse desconhecida. Através deste tipo de omissão historiográfica grandes nomes do povo negro que tiveram destaque por suas atuações nas mais diversas áreas da sociedade brasileira passaram para a história como se fossem brancos, levando ao desconhecimento da dimensão da contribuição de intelectuais, artistas e técnicos negros e negras para a formação da cultura brasileira.

Voltando ao texto de Bruno Kiefer, vejamos como o autor continua a apresentação de Braga:

[...] Tendo perdido muito cedo o pai, foi internado (1876) no ‘*Asilo dos [sic] Meninos Desvalidos*’ onde iniciara os seus estudos de música. Sua vocação chamou a atenção do diretor Daniel de Almeida que, **num gesto louvável, o faz ingressar** no Imperial Conservatório de Música. Em 1886 termina aí o curso de clarinete, na classe do professor Antônio Luiz de Moura. Seu mestre em Harmonia e Contraponto foi Carlos de Mesquita (KIEFER, 1997, p. 130 grifo nosso).

O historiador retira do compositor o papel de protagonista, colocando em seu lugar o diretor do *Asilo de Meninos Desvalidos* que teria conseguido uma vaga para o compositor no Conservatório

Imperial. Nota-se também a valorização de Carlos de Mesquita (1864-1953), primeiro professor de composição de Braga e que aparece na historiografia como sua primeira influência.

Amancio, em seu estudo sobre o pintor Arthur Timotheo, comenta que as personalidades negras das letras, artes ou ciências brasileiras tiveram sempre sua inclusão nos cânones de suas áreas como uma exceção. Para ascender socialmente sua condição racial é encoberta e a isto podemos chamar de processo de embranquecimento, que “é imposto pela elite cultural do circuito no qual o sujeito negro se insere” (AMANCIO, 2016, p. 59).

O encobrimento da pertença racial se dá de diversas formas, desde a omissão em textos de divulgação, notícias, historiografia e textos acadêmicos, a utilização de fotografias em que a pele aparece mais clara, e a desconsideração ou não compreensão das abordagens sobre a questão racial pelo artista em suas obras ou ainda a negação pela crítica especializada e historiografia da questão racial nas obras (AMANCIO, 2016, p. 59).

Acreditamos que abordar a questão racial é fundamental para a Musicologia atual, tendo em vista que as narrativas historiográficas sobre as práticas musicais e a história das compositoras e compositores são produtos desta área, principalmente. Embora a chamada Nova Musicologia desde há algumas décadas tenha trabalhado com conceitos vindos da antropologia e da história cultural, as narrativas hegemônicas da história da música seguem repetindo ideias e noções excludentes, que separam as práticas musicais em eruditas e populares e retiram as obras musicais da experiência cotidiana. As narrativas sobre história da música, ainda utilizadas nos cursos superiores das universidades latino-americanas<sup>5</sup>, seguem repetindo que a música de concerto possui uma superioridade advinda de racionalidade e abstração, além de insistirem na noção de autonomia da música de concerto em relação à sociedade. Em resumo, a historiografia musical caracteriza-se por se manter fortemente devedora do pensamento ocidental da Modernidade e seus dualismos mente/corpo, objetividade/

---

5 Tais quais: GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1987.; GROUT, Donald J. *História da música ocidental*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.; CANDÉ, Roland de. *História universal da música: Volume 1*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

subjetividade, e das crenças em objetividade, neutralidade e universalidade de sua produção artística e científica.

Isto posto, percebemos que autoras/es ligadas/os às chamadas Epistemologias do Sul e dos estudos sobre Decolonialidade<sup>6</sup> podem nos ajudar a pensar a história da música na América Latina a partir de características que são próprias aos países de história colonial. Portanto, ao invés de assumirmos pressupostos da história da música escrita da tradição europeia, partimos da geolocalização do conhecimento e da análise dos processos culturais, econômicos, políticos e institucionais das sociedades ou grupos sociais das quais queremos conhecer a história da música, ou melhor, as histórias das músicas.

A música escrita da tradição europeia foi trazida pelos jesuítas às Américas e logo teria a participação indígena em sua prática e construção de instrumentos, assim como a utilização de instrumentos e cantares indígenas<sup>7</sup>. A utilização da música escrita europeia por portugueses e espanhóis no século XVI também denota a função de difusão da religião cristã, assim como função política, fundamental para a conquista dos territórios. Ao mesmo tempo que se estabeleciam nos territórios latino-americanos através das Reduções ou Missões, que formavam vilarejos e postos avançados para a conquista, os jesuítas buscavam a conversão dos povos indígenas ao cristianismo, como mecanismo de controle e de substituição cultural. A música escrita europeia trazida pelos jesuítas também tinha a intenção de “civilizar” os povos originários, fazendo com que abandonassem sua cultura em prol da cultura europeia, facilitando a dominação do território e das pessoas. Já naquele momento se estabeleceu a hierarquização entre as pessoas e suas culturas, pois os europeus consideraram as populações indígenas como uma “civilização” inferior, e por conseguinte, suas manifestações culturais estariam em um patamar também inferior. Os europeus consideraram as músicas indígenas primitivas e desprovidas de razão (HOLLER, 2010).

As pesquisas envolvendo a atuação jesuítica na área da música nas Américas Portuguesa e Espanhola corrobora as teses que envolvem

---

<sup>6</sup> Autoras/es como Anibal Quijano, Ramón Grosfoguel, Catherine Walsh, Walter D Mignolo, Enrique Dussel, María Lugones, Immanuel Wallerstein, dentre outras/os.

<sup>7</sup> Ver, por exemplo: HOLLER, Marcos. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas, Unicamp, 2010.

o conceito de decolonialidade, conforme apresentados, por exemplo, por Anibal Quijano (1992a; 2005) e Walter Dignolo (1995), de que a conquista das Américas foi justificada pela diferença racial e impôs imediatamente uma matriz de poder colonial com centro na Europa, responsável por uma nova ordem de poder global capitalista baseada na exploração e expropriação de povos e corpos subalternizados, cujos efeitos são sentidos até hoje.

No século XIX, período das independências políticas dos países latino-americanos e caribenhos, e da construção ideológica do Estado-Nação, a música de concerto seria subsidiada pelo Estado, que incentivou uma música de teor nacionalista escrita em linguagem musical europeia, com a intenção de apresentar o progresso e o avanço da “civilização” em sua nação ao mesmo tempo em que investia em conservatórios e academias de belas artes como parte de uma ideologia que via a educação através das artes como meio de alcançar a evolução social e acelerar o processo civilizatório.

No século XIX a música de concerto da tradição escrita europeia foi utilizada pelo Estado brasileiro, tanto imperial quanto republicano, como um símbolo de superação do atraso e de elevação da nação ao patamar civilizatório europeu. A classificação dos gêneros musicais ganhava a feição de hierarquização de seres humanos, pois a música de concerto era envolta em ideologias que a colocavam como realização da abstração e da racionalidade do espírito humano, cuja concretização maior era a escrita musical.

Ao mesmo tempo vigoravam teorias racistas que consideravam pessoas negras e indígenas inferiores em uma escala evolutiva humana e associavam suas práticas musicais à natureza, ao corpo e à sensualidade, ou seja, despidas de lógica e razão. Isso significa que podemos identificar na prática musical e nos discursos sobre a música a racialidade operando como um dispositivo de poder/saber, no sentido do conceito de dispositivo de poder elaborado por Foucault e reconsiderado por Sueli Carneiro em sua tese de doutoramento intitulada *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (CARNEIRO, 2005).

Sueli Carneiro recorre também a Martin Heidegger para nos mostrar como o racismo reduz as pessoas negras e retira sua humanidade. Heidegger utiliza um conceito de Ser dividido em duas categorias: ser

humano refere-se à categoria ontológica, do ser enquanto tal, em sua completude; já suas particularidades, como raça, etnia, cultura, religião, pertencem à categoria que o autor denomina “ôntica”. A partir desta definição Sueli Carneiro percebe que o racismo reduz o ser negro às suas determinações (cor, práticas religiosas, culturais) negando-lhe a completude, recusando a vê-lo como ser humano completo (CARNEIRO, 2005, p. 27)

A dicotomia preconceituosa que emerge na música europeia com a utilização dos termos música erudita/música popular, utilizados para separar práticas musicais das elites e práticas musicais de trabalhadores, no Brasil foi também uma hierarquização racista, separando uma prática musical acessível majoritariamente por pessoas brancas, das classes médias e elites, das práticas musicais negras, criminalizadas, perseguidas pela polícia e sem espaço institucional reconhecido pelo Estado. Esta interpretação vai de encontro ao pensamento de Sueli Carneiro, que considera que “raça é um dos elementos estruturais de sociedades multirraciais de origem colonial” (CARNEIRO, 2005, p. 29). Ou seja, a raça, cor ou etnia impactam a própria estrutura de classes dessas sociedades:

Disso decorre que a essência do racismo, enquanto pseudo-ciência, foi buscar legitimar, no plano das idéias, uma prática, e uma política, sobre os povos não-brancos e de produção de privilégios simbólicos e/ou materiais para a supremacia branca que o engendrou. São esses privilégios que determinam a permanência e reprodução do racismo enquanto instrumento de dominação, exploração e mais contemporaneamente, de exclusão social em detrimento de toda evidência científica que invalida qualquer sustentabilidade para o conceito de raça (CARNEIRO, 2005, p. 29)

Voltando à Francisco Braga, podemos apenas imaginar as dificuldades por ele enfrentadas ao se inserir no panorama da composição da música sinfônica no Rio de Janeiro em 1890: ele homem negro, cujo conhecimento da escrita da música europeia o leva a um lugar de destaque na Primeira República com o reconhecimento de que representava o que havia de mais avançado na técnica composicional

européia, e cuja música representava o progresso e a modernidade que se almejava para toda a nação.

## O despontar do Antônio Francisco Braga compositor

Antônio Francisco Braga nasceu no Rio de Janeiro em 1868. Em 1876 foi matriculado no *Asilo de Meninos Desvalidos*, instituição pública de acolhimento e educação, para a qual ingressou após a morte de seu pai e onde teve início a sua trajetória musical (KIEFER, 1997, p.130).

A criação do *Asilo de Meninos Desvalidos* foi autorizada por decreto em 1854, e sua abertura se deu em 1875. Observando estas datas vemos que a criação da instituição se insere em um período de ampliação do debate sobre a educação básica e a necessidade de políticas públicas voltadas ao atendimento de crianças e adolescentes identificadas como pobres e/ou órfãs.

A partir da segunda metade do século XIX se acentuou no Brasil a discussão e a implementação de políticas educacionais voltadas à ampliação da instrução da população através do ensino básico e profissionalizante. Tal preocupação por parte do Império pode ser percebida como parte da construção do Estado-Nação brasileiro, que incidia sobre a necessidade de formar cidadãos e situá-los em lugares adequados ao controle estatal: a família, a escola, o exército (SOUZA, 2009). A partir de então nota-se um crescimento na quantidade de instituições de ensino de várias modalidades, como escolas noturnas, asilos (internatos), e escolas de ensino básico (SOUZA, 2009, p. 44). Estas instituições podiam ser de origem governamental, religiosa, particular ou mista (RIZZINI, 2004, p. 68 apud SOUZA, 2009, p. 45).

O debate sobre a criação de instituições voltadas para a infância cresceu após a promulgação da lei nº 2.040, de 28 de setembro de

1871, que declarava livres os filhos de mulheres escravizadas nascidos após essa data, a chamada Lei do Ventre Livre ou dos Ingênuos<sup>8</sup>.

O *Asilo* tinha como objetivo dar assistência à infância e juventude “desvalida” (em situação de pobreza) formada principalmente por crianças e adolescentes órfãos, abandonados ou os quais as famílias provassem não ter condições de manter (PAVÃO, 2013, p. 5).

Além das disciplinas da educação primária da época (leitura, escrita, aritmética, instrução moral e religiosa), eram oferecidos cursos de música instrumental e vocal, alfaiataria, sapataria, carpintaria, marcenaria, encadernação, entre outras (SOUZA, 2009, p. 48). Tratava-se de um internato e, portanto, era simultaneamente moradia, escola e local de profissionalização dessas crianças e jovens. De acordo com Souza, o que movia esse tipo de instituição era a ideia de recuperar e transformar os jovens em cidadãos (SOUZA, 2009).

Francisco Braga foi um interno da instituição, tendo logo se destacado nas atividades musicais, tornou-se regente, arranjador e compositor de peças para a banda, como podemos verificar na Figura 1:

---

8 A promulgação da Lei de 28 de setembro de 1871, chamada Lei do Ventre Livre, determinava que a partir de sua promulgação os filhos das mulheres escravizadas nascidos no Brasil seriam “considerados de condição livre” (Lei 2040, de 28 de setembro de 1871). Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/lim/LIM2040.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM2040.htm)> Acesso em 18/08/23. A Lei do Ventre Livre foi um dos aspectos marcantes da crise do Império, e fundamental para a desmontagem do sistema escravocrata. As possíveis consequências da promulgação dessa lei ocuparam o debate político durante todo aquele ano. Apesar da campanha pública a favor da abolição, promovida por setores da população principalmente nas cidades, e do acirramento do debate que tomava as ruas, o parlamento tentou acomodar os interesses dos fazendeiros escravocratas (COSTA, 1999, p. 334).

Comprehende-se que em uma rápida visita não se pôde descrever, sem omissões, um estabelecimento da ordem do Asylo dos Meninos Desvalidos, mas elle está bem montado e aos asylados nada falta no que toca a commodidades e bem estar, além da educação intellectual e professional que recebem.

Depois da refeição os meninos em um grande pateo fizeram diversas evoluções militares, sob o mando do respectivo instructor, findo o que tiveram, na fórma do regulamento interno do estabelecimento, liberdade para os jogos infantis nas suas horas de recreio.

A banda de musica do Asylo, sob a direcção do asylado Antonio Francisco Braga, executou tres composições musicas, sendo o *pot-pourri* da opera *Carmen*, e um *pot-pourri* da *Gioconda*, arranjado pelo mesmo asylado Braga, e marcha marcial tambem por elle composta.

O que vale e o que é a banda de musica do Asylo sabe-o de sobra o publico, para que nos dispensemos agora de a encarecer.

Basta dizer que ella portou-se de forma a elevar ainda mais o conceito em que é tida.

Depois da execução das peças musicas o Dr. Daniel de Almeida, director do estabelecimento, proferiu algumas palavras, terminando por entregar duas medalhas de ouro aos alumnos Antonio Francisco Braga e João Baptist<sup>a</sup> da Costa, premios a que fizeram jus pelo seu bom comportamento e applicação no Asylo. Esses dois premios não têm sido distribuidos ha dois annos.

Figura 1 - Atuação de Francisco Braga na banda do Asilo de Meninos Desvalidos em 1885

Fonte: Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 04 nov. 1885, ed. 338, p. 2. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/9562](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/9562)>. Acesso em: 28/07/2023.

Francisco Braga foi o aprendiz de música de maior destaque, logo se tornando regente da banda, que contava com 40 participantes, e compondo peças para o grupo. Foi ainda na instituição que Braga aprendeu saxofone com mestre Martins, então regente da banda. Teria sido o mestre Martins quem incentivou o jovem músico a estudar clarinete no então *Imperial Conservatório de Música*, curso que concluiu em 1886 (SOARES, 2015).

A educação musical recebida pelo jovem na instituição foi marcante, pois Braga manteve durante toda a sua vida o envolvimento com repertório de bandas, além de ter se tornado um dos precursores de uma prática musical de música de câmara tendo o saxofone como instrumento principal (MACEDO, 2019). Evidência de que manteve trânsito entre a música popular e a música chamada de concerto, sendo sua atuação um exemplo da circularidade entre culturas e sua concepção de música uma afirmação de que a dicotomia música popular/música de concerto reside mais no plano discursivo eurocêntrico racista colonial do que na música como prática viva.

A banda do *Asilo de Meninos Desvalidos* era convidada para se apresentar em diversos eventos, tanto em celebrações oficiais quanto em participações em teatros em meio a outras atrações. A circulação de Braga por tais espaços, como nos teatros populares e em eventos abolicionistas, em uma época de crise do Império e em que a principal questão de debate público era a abolição, nos leva a crer que Braga não poderia passar ao largo da questão racial. A aproximação a José do Patrocínio no decorrer dos anos nos parece mais uma evidência disto.

Nas figuras 2 e 3 vemos anúncios que exemplificam a atuação da banda do *Asilo de Meninos Desvalidos* no Rio de Janeiro na década de 1880.

**POLYTHEAMA FLUMINENSE**  
**HOJE SEXTA-FEIRA 28 DE MARÇO HOJE**  
**GRANDE KERMESSÉ**  
PROMOVIDA PELL.  
**CONFEDERAÇÃO ABOLICIONISTA**  
PARA FESTEJAR A LIBERTAÇÃO DOS  
**ESCRAVISADOS NO CEARÁ**

<b>CONTINUAÇÃO DO BAZAR</b> FOMBOLA E LEILÃO DE RICAS PRENDAS E JOGOS INFANTIS Venda de doces, fructas, flores, perfumarias e outros objectos NOS ESPLENDIDOS PAVILHÕES DA BENEMERITA SOCIEDADE S. E. C. TENENTES DO DIABO E DA CONFEDERAÇÃO ABOLICIONISTA	<b>BRILHANTE CONCERTO</b> PELAS EXCELLENTE BANDAS DO CORPO POLICIAL DA CORTE ASYLO DE MENINOS DESVALIDOS E ORCHESTRA DE DISTINTOS PROFESSORES COROS AO AR LIVRE DELICADAS E ESPIRITUOSAS SORPREZAS PELA PRESTANTE COMPANHIA DE SOUZA BASTOS Iluminação moderna, luz electrica, fogos de Bengala, Iluminação a giorno, com o mesmo esplendor do dia 25 do corrente
---	--

**ENTRADA..... 500 rs.**  
CAMAROTES COM 5 ENTRADAS 10000

**N. B. - Não haverá senhas**

A decoração do theatro é feita pelo armador Azavedo.

Os fogos de artifício e bengala, pela casa TELEPHONE DE OURO.

A Luz Electrica, pela casa Bolmire, Jaffo & C.

A Iluminação moderna, decoração, ornamentos e outros accessorios do embellezamento do jardim, estão confiados ao conhecido jardineiro e auctor d'esta illuminação o Sr. Paul Villar

Os bilhetes á venda no escriptorio da «Gazeta da Tarde» e no do Polytheama

Figura 2 - Banda do Asilo de Meninos Desvalidos em evento abolicionista  
Fonte: Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 28 mar. 1884, ed. 88, p. 4. Disponível em:  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/6745](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/6745)>. Acesso em: 28/07/2023.

THEATRO PHENIX NICTHEROYENSE

GRANDE E EXTRAORDINARIA NOVIDADE

HOJE

SABBADO 25 DE JULHO

PRIMEIRO E UNICO

EXTRAORDINARIO ESPECTACULO

DADO PELA COMPANHIA DO

THEATRO LUCINDA

DIRIGIDA PELO ARTISTA

FURTADO COELHO

Representar-se-ha a celebre peça em  
5 actos e 6 quadros,  
de O. FEUILLET, intitulada

**DALILA**

Os papeis do principeza Falconière,  
Carnioli e André Roswein,  
são desempenhados pelos artistas  
**Lucinda, Furtado Coelho e**  
**Eugenio de Moraes**

A'S 8 1/2 HORAS

Devido á gentileza do distincto cava-  
lheiro o Exm. Sr. Dr. Daniel de Almeida,  
digno director do Asylo de Meninos  
Desvalidos, a banda e orchestra do mesmo  
Asylo abrillhantarão o espectáculo.

Figura 3 - Banda do *Asilo de Meninos Desvalidos* no teatro  
Fonte: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1885, ed. 206, p. 4. Disponível em:  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/8966](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/8966)>. Acesso em: 28/07/2023.

Enquanto era aluno do *Asilo de Meninos Desvalidos*, Francisco Braga começou a editar, divulgar e vender suas composições. Na Figura 4 vemos o anúncio de uma polca intitulada *Aluizio, Philomena e o Borges*.

Na Figura 5 vemos o anúncio de um tango para piano de Francisco Braga, à venda na tradicional casa de música de Arthur Napoleão, no Rio de Janeiro. Interessante notar que a partitura à venda é a versão para piano da obra já conhecida de Braga e interpretada pela banda do *Asilo de Meninos Desvalidos*.



**A LYRA DO POVO**  
**FOLHA MUSICAL**  
**HOJE N. 33 HOJE**

Traz o dobrado Estrada de ferro Aricanduva, composição do professor Francisco José da Costa Machado, que tem feito grande furor em S. Paulo. — NÚMERO AVULSO **400 rs.**

A' venda na redacção — Rua Sete de Setembro n. 56, onde se recebem assignaturas.

AVISO. — O numero seguinte trará sonora polca *Aluizio, Philomena e o Borges*, composição de Antonio Francisco Braga, alumno da banda dos meninos desvalidos.

Figura 4 – Anúncio de partitura de obra de Francisco Braga em 1884

Fonte: *Gazeta de Noticias*, 12 jan. 1884, ed. 12, p. 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/6391](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/6391). Acesso em 28/07/2023.



Figura 5 - Anúncio de partitura de obra de Francisco Braga em 1886  
Fonte: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1886, ed. 226, p. 3. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/107333](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/107333)>. Acesso em 28/07/2023.

Braga ingressou no *Asilo de Meninos Desvalidos* com 8 anos de idade. Por volta dos 15 anos escrevia e arranjava peças para a banda da instituição e compunha peças solistas cujas partituras eram divulgadas pela imprensa. Aos 18 anos compôs a obra sinfônica *Fantasia-Abertura*, que Carlos de Mesquita inseriu na primeira apresentação dos *Concertos Populares*. Dessa maneira teve início a trajetória de Braga como compositor sinfônico, e é interessante notar que a sua estreia ocorreu entre obras de compositores canônicos como Jules Massenet, Camille Saint-Saëns, Felix Mendelssohn, Giuseppe Verdi e Gioachino Rossini. Arthur Azevedo, então crítico de artes do jornal *Novidades*, escrevendo sob o pseudônimo "Eloy, o herói", destacou a estreia do compositor brasileiro:

Foi uma surpresa! A composição desse menino, para quem parece reservado um glorioso futuro, poderia ser assinada

por um mestre. Os defeitos, que forçosamente há de ter, escapam à percepção dos leigos, como eu, dispostos, em se tratando de uma arte que não conhecem, a aplaudir sem reservas, a bater palmas sem indagar da satisfação absoluta de todos os respectivos preceitos. Se me houvessem impingido esta Fantasia como se fora composição de qualquer desses ilustres clássicos de nome arrevesado, que fazem as delicias dos puritanos da música; eu, por Deus o juro! acreditá-lo-ia com a mesma ingenuidade com que o confesso. Ou eu me engano, ou este artista, feito numa casa de caridade, há de mais tarde ilustrar o seu país (AZEVEDO, Arthur. De Palanque. *Novidades*, Rio de Janeiro, 06 jun. 1887, ano 1, n. 119, p. 1.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/830321/465>>. Acesso em: 30/07/2023).

Em 1888, Francisco Braga foi nomeado professor de música do *Asilo de Meninos Desvalidos* e no ano seguinte foi finalista do conhecido episódio do concurso para a escolha do novo Hino Nacional<sup>9</sup>, o que lhe rendeu uma bolsa do governo republicano para estudar no *Conservatório de Paris*, onde esteve por dois anos e onde estudou com o compositor Jules Massenet (KIEFER, 1997).

O compositor acabou residindo na Europa por 10 anos, período em que se dedicou aos estudos de composição e que lhe renderam suas principais obras. Retornou ao Brasil em 1900 sendo considerado não mais um estudante promissor, mas compositor e maestro renomado. Sua volta ocorreu a convite do governo republicano, que preparava as celebrações do 4<sup>o</sup> centenário do descobrimento do Brasil (KIEFER, 1997, p. 130).

Em 26 de julho de 1900 o jornal *A Notícia* relata a chegada de Francisco Braga no Rio de Janeiro, recepcionado com honrarias em um evento que contou com apresentação da banda do então *Instituto Profissional* (anterior *Asilo de Meninos Desvalidos*). De acordo

---

<sup>9</sup> A esse respeito ver CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 125-126; MELLO, Guilherme Theodoro Pereira. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

com a reportagem do periódico *A Notícia*, as primeiras pessoas a cumprimentarem o compositor em solo brasileiro foram José do Patrocínio e Daniel de Almeida, diretor do *Asilo* quando Braga era estudante. Estiveram presentes representantes dos jornais locais, o corpo docente do *Instituto Profissional*, “musicistas, artistas e representantes de todas as classes sociais” (*A Notícia*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1900, ed. 173, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830380/6859>>. Acesso em: 30/07/2023).

Braga foi recebido como uma figura pública importante no meio intelectual carioca e muito festejado nas primeiras semanas de sua estadia na cidade (RICCIARDI, 2015, p. 349). Em meio aos preparativos para a encenação de sua ópera *Jupyra*, o compositor organizou também dois concertos sinfônicos para apresentar ao público brasileiro as obras que havia criado durante sua residência na Europa.

A ópera *Jupyra* é o ponto alto de sua produção e talvez a principal ópera brasileira composta entre o final do século XIX e início do séc. XX. Seu projeto teve início em 1897 quando Braga foi residir na ilha de Capri. Após as tentativas frustradas da montagem da ópera na Europa ela viria a ser encenada no Rio de Janeiro em 1900. Depois das duas récitas então realizadas a ópera passaria quase todo o século sem novas montagens e com raras execuções orquestrais. Quem sabe futuramente a veremos com uma nova montagem, assim como ocorreu em 2023 com a ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, que contou com a concepção geral de Ailton Krenak, co direção artística e cenografia de Denilson Baniwa, e com a participação da Orquestra e Coro Guarani do Jaraguá KYRE'Y KUERY.<sup>10</sup>

Na música instrumental escreveu poemas sinfônicos como *Cauchemar*, de 1895, *Marabá*, de 1898 e *Insônia*, de 1908, além dos prelúdios sinfônicos *Paysage*, de 1892 e *Variações sobre um tema brasileiro* de 1905. Constam também em seu catálogo elegias para José do Patrocínio (quando de sua morte em 1905) e para Giuseppe Verdi. Sua obra inclui ainda dezenas de peças para bandas de música

---

10 Programação Theatro Municipal, temporada 2023. Disponível em: <<https://theatromunicipal.org.br/pt-br/evento/operailguarany/>> Acesso em: 03/09/2023. Ópera 'O Guarani' leva indígenas ao palco do Theatro Municipal de SP. Disponível em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2023/05/11/operas-o-guarani-leva-indigenas-ao-palco-do-theatro-municipal-de-sp.ghtml>> Acesso em: 03/09/2023.

e hinos. O catálogo de obras para música de câmara, coro, música vocal e sacra também são extensos.

Em 1902, Braga foi nomeado professor de Contraponto, Fuga e Composição do *Instituto Nacional Música*, onde permaneceu até 1937. Fundou a *Sociedade dos Concertos Sinfônicos*, da qual foi maestro entre 1908 e 1933, atuou na criação do *Sindicato dos Músicos* (atual *Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro*) do qual foi primeiro presidente e para o qual doou sua biblioteca em 1944 (MARCONDES, 1998).

A historiografia tradicional da música brasileira comentou a vida e obra de Braga como se devesse conceder-lhe um lugar de honra, e faz isso não pelo corpo de sua obra, ou pela atuação em seus mais de 60 anos de carreira devotados ao ensino, à regência e à mediação cultural no Brasil, mas o recorda como um compositor menor, um precursor do nacionalismo que ocorreria apenas a partir do movimento modernista do século XX.

Ao identificá-lo como pré-nacionalista a historiografia musical brasileira desloca a ênfase do compositor para a geração seguinte e atribui maior importância para as obras de compositores do século XX, recaindo em anacronismo, pois as duas fases se norteavam por critérios musicais e paradigmas estéticos (e políticos) diferentes.

A historiografia musical brasileira localizou no final do século XIX o despertar da consciência nacional dos compositores (NEVES, 2008, p. 25). Os principais musicólogos brasileiros do século XX, olhando retrospectivamente, viram o crescimento do nacionalismo como um organismo que alcançaria maturidade décadas depois.

A razão para Braga ter sido considerado pré-nacionalista é a existência de temática nacional (como na ópera *Jupyra*) e de padrões musicais recolhidos da música popular, principalmente aspectos rítmicos. Todavia, mais que a adesão a um projeto nacionalista, a diversidade estilística da obra de Braga deve-se a sua experiência como compositor e arranjador de peças populares, ao que se somaram os estudos no *Instituto Nacional*, no *Conservatório de Paris* e à sua experiência em diversos âmbitos do ensino musical formal e de regência. No final do século XIX estar em sintonia com o projeto ideológico nacional era aderir à modernização das técnicas e ao progresso social, o que o compositor

fez através de sua atuação como regente, professor e compositor, empregando técnicas composicionais consideradas avançadas em sua época e buscando estreitar obras modernas no Brasil.

A musicologia brasileira considerou a obra de Braga dividida entre nacionalista e internacionalista (ou cosmopolita). Mas, mudando a chave interpretativa, talvez possamos ver o tratamento do compositor sobre a questão racial em obras como *O contratador de Diamantes*, obra para orquestra de cordas criada como música incidental para a peça de mesmo nome de Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916). Formada por vários movimentos, intitulados *Prelúdio*, *Gavota*, *Minueto*, *Dança de negros* e *Gavião de penacho*, os três primeiros foram percebidos como representação da música europeia e dos salões aristocráticos, enquanto os últimos como representação da identidade nacional (Luiz Heitor, apud Cardoso, 2011 p. 226). Ora, que identidade nacional transparece nestas obras senão aquela apontada anos depois por Manuel Querino, da contribuição negra à cultura brasileira?

## Conclusão

As narrativas hegemônicas sobre história da música foram construídas como histórias da composição musical da tradição da música escrita europeia em uma perspectiva linear e evolucionista, em que os compositores inovam na técnica composicional movendo progressivamente os estilos de época. Neste sentido, os compositores são inseridos em linhas genealógicas em que uma geração influencia a outra, e caberia ao historiador (com base na análise musical) encontrar os indícios destas influências. Indo além da análise estrutural das obras musicais, uma análise informada social e politicamente pode auxiliar os estudos musicológicos e a historiografia musical a interpretar os significados possíveis das obras em sua concepção e recepção na atualidade.

A omissão do pertencimento racial de Francisco Braga e da abordagem da questão racial pelo autor em sua obra e trajetória é um

sintoma da branquitude da história da música dominante no Brasil<sup>11</sup> (e na Euro-América como um todo). Preocupada com questões abstratas que podemos situar no âmbito da história da composição musical e atualizando constantemente a ideologia da autonomia da obra de arte, as narrativas hegemônicas excluíram as práticas musicais da maior parte da população (negra, indígena, de mulheres e trabalhadores), e, por conseguinte, suas lutas políticas, além dos sujeitos racializados mesmo quando estes participaram dos círculos hegemônicos das artes.

Para encerrar, apresentamos dois registros fotográficos de Antônio Francisco Braga encontrados na imprensa brasileira, especificamente em revistas ilustradas do século XX.

Na Figura 6 há o registro fotográfico retirado de uma reportagem veiculada pela revista *Fon-Fon* na ocasião do falecimento de Francisco Braga, em 1945. A fotografia é acompanhada por um texto que já se aproxima do discurso da historiografia musical modernista, enfatizando que a música de concerto é música “de brancos” e que a música brasileira é o resultado da junção das “três raças tristes” (a frase famosa de Olavo Bilac (1865-1918), o famoso poeta da *Belle Époque* brasileira). Associada a esta ideia verificamos o próprio embranquecimento do compositor, através da utilização de uma matriz fotográfica em que sua pele aparece clara. O embranquecimento se dá também pela atividade a que Braga se dedicava e que o jornalista denomina “música de brancos”. Além disso, o discurso, embora elogioso pela ocasião da morte do compositor, não é de exaltação. Diminui a importância de Braga ante as figuras de Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, destaca na sua obra o *Hino à Bandeira* e cita uma crítica de Vincenzo Cernicchiaro sobre seu estilo composicional.

---

11 Ver, por exemplo: CARMO, Jonatha Maximiliano do. “Sobre as trágicas e ambíguas racializações da historiografia musical brasileira”. In: E-hum: Revista Científica das Áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, jan./jul. 2016. Disponível em: <<https://revistas.unibh.br/dchla/article/view/1851/1028>>. Acesso em: 27/07/2023.

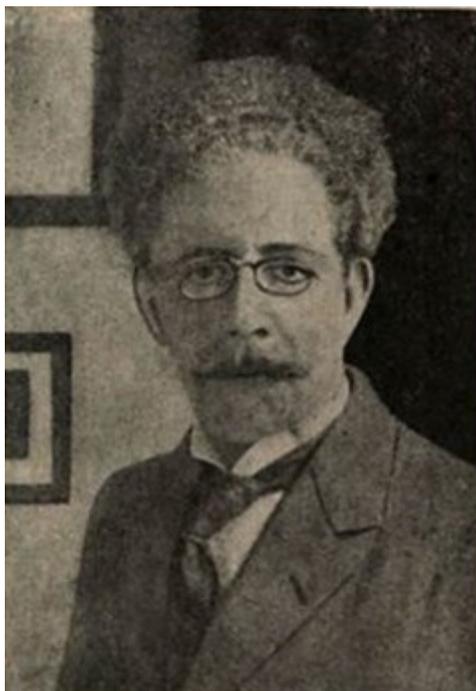


Figura 6 – Antônio Francisco Braga em fotografia veiculada pela revista Fon-Fon  
Fonte: Notas de Arte: Francisco Braga. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1945, ano 38, n. 13, p. 42. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/115776>>. Acesso em 27/07/2023.

Já a foto constante na Figura 7 aparece na revista *O Malho*, em 1910, acompanhada da legenda “O ilustre maestro brasileiro Francisco Braga passeando na Avenida Central” (*O Malho*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1910, ed. 396, p. 46. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/15908>> Acesso em: 27/07/2023).

O compositor tinha então 42 anos, trajado na moda da época, caminha pelo centro da cidade vestido socialmente, com lustrosos sapatos, terno e chapéu. Posa para a câmera e, apesar do caráter de espontaneidade da cena (publicada em uma coluna da revista denominada “Nossos instantâneos”), tem um olhar firme, talvez um pouco desconfiado, talvez a inquirir a seu público da época, a nos questionar através dos tempos...



Figura 7 - Antônio Francisco Braga em 1910

Fonte: Os nossos instantâneos. O Malho, Rio de Janeiro, 16 abr. 1910, ed. 396, p. 46. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/15908>>. Acesso em: 30/07/2023.

## Referências

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.

A *Notícia*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1900, ed. 173, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830380/6859>>. Acesso em: 30/07/2023.

AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*. 244 f. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

AZEVEDO, Arthur. "De Palanque". *Novidades*, Rio de Janeiro, 06 jun. 1887, ano 1, n. 119, p. 1.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/830321/465>>. Acesso em: 30/07/2023.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. Volume 1. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARDOSO, André. "Introdução a 'Cavota' e 'Minuzeto' de O contratador dos diamantes, de Francisco Braga". *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, pp. 224-237, 2011.

CARMO, Jonatha Maximiniano do. "Sobre as trágicas e ambíguas racializações da historiografia musical brasileira". In: *E-hum: Revista Científica das Áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte*, Belo Horizonte, v. 9, n.1, jan./jul. 2016. Disponível em:

<<https://revistas.unibh.br/dchla/article/view/1851/1028>>. Acesso em: 27/07/2023.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. 339 f. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2001.

COSTA, Emilia Viotti da. *Da monarquia à República, momentos decisivos*. São Paulo: Unesp, 1999.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*, 50ª edição. Global Editora, São Paulo, 2005.

*Gazeta de Notícias*, 12 jan. 1884, ed. 12, p. 4. Disponível em:  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/6391](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/6391)>. Acesso em 28/07/2023.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1884, ed. 88, p. 4. Disponível em:  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/6745](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/6745)>. Acesso em: 28/07/2023.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1885, ed. 206, p. 4. Disponível em:  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/8966](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/8966)>. Acesso em: 28/07/2023.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 04 nov. 1885, ed. 338, p. 2. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/9562](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/9562)>. Acesso em: 28/07/2023.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1886, ed. 226, p. 3. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/10733](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/10733)>. Acesso em 28/07/2023.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1987.

GROUT, Donald J. *História da música ocidental*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HOFBAUER, Andreas. O conceito de “raça” e o ideário do “branqueamento” no século XIX - Bases ideológicas do racismo brasileiro. In: *Teoria e Pesquisa*, São Carlos (UFSCar), v. 42-43, n. jan / jul, pp. 63-110, 2003.

HOLLER, Marcos. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas, Unicamp, 2010.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1997.

Lei 2040, de 28 de setembro de 1871. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/lim/LIM2040.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM2040.htm)>. Acesso em 18/08/23.

MACEDO, Vinícius. “Os primeiros manuscritos brasileiros para conjuntos de saxofones de Francisco Braga: a possível origem de uma prática musical na Belle Époque do Rio de Janeiro”. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 29, 2019, Pelotas/RS. Anais do 29º Congresso da Anppom, 2019. p. 1-10. Disponível em:

<[https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2019/5747/public/5747-20781-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2019/5747/public/5747-20781-1-PB.pdf)>. Acesso em: 30/07/2023.

MARCONDES, Marcos (ed). *Enciclopédia da música brasileira*. 2. ed. São Paulo: Art Editora, Itaú Cultural, 1998.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MIGNOLO, Walter. *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*, Michigan University Press, Ann Arbor, 1995.

MUNANGA, Kabengele. "Mestiçagem como símbolo da identidade brasileira". In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

"Notas de Arte: Francisco Braga". Fon-Fon, Rio de Janeiro, 31 mar. 1945, ano 38, n. 13, p. 42. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/115776>>. Acesso em 27/07/23.

Ópera 'O Guarani' leva indígenas ao palco do Theatro Municipal de SP. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2023/05/11/operas-o-guarani-leva-indigenas-ao-palco-do-theatro-municipal-de-sp.ghtml>>. Acesso em: 03/09/2023.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

"Os grandes músicos: Francisco Braga". O Malho, Rio de Janeiro, jan. 1942. Ano 41, n. 24, p. 179. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/94345>>. Acesso em: 30/07/2023.

"Os nossos instantâneos". O Malho, Rio de Janeiro, 16 abr. 1910, ed. 396, p. 46. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/15908>>. Acesso em: 30/07/2023.

PAVÃO, Eduardo Nunes Álvares. "O Asylo de Meninos Desvalidos (1875-1894): Uma instituição disciplinar de assistência à infância desamparada na Corte Imperial". In: XVII SIMPÓSIO NACIONAL DE

HISTÓRIA. 2013, Natal. Anais do XVII Simpósio Nacional de História. Natal: Anpuh, 2013. Disponível em: <[http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364660408\\_ARQUIVO\\_Infanciadesvalida.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364660408_ARQUIVO_Infanciadesvalida.pdf)>. Acesso em: 29/07/2023.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

PEREIRA, Paulo Marcos. "Manuel Querino e a escrita da história no Brasil republicano". In: *Latin American Journal of Development*, Curitiba, v. 3, n. 3, pp. 1068-1078, mai./jun. 2021.

Programação Theatro Municipal, temporada 2023. Disponível em: <<https://theatromunicipal.org.br/pt-br/evento/operailguarany/>>. Acesso em: 03/09/2023.

QUERINO, Manuel. *O colono preto como fator da civilização brasileira*. Jundiá: Cadernos do Mundo Inteiro, 2017.

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidad y modernidad/razionalidad". In: *Perú Indígena*, v. 13, n. 29, Lima, 1992a.

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina". In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2005.

RICCIARDI, Rubens Russomano. "A ópera Jupyra no contexto geral de Francisco Braga". In: VOLPE, Maria Alice (Org.). *Atualidade da ópera. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. pp. 339-354.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. 15. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOARES, Márcia Aparecida. *As canções de Francisco Braga: análise estilística e interpretação*. 118 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes). Departamento de Linguística, Letras e Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

SOUZA, Maria Zélia Maia de. "O aprendizado para o trabalho dos meninos desvalidos: nem negros escravos nem criminosos". Revista Contemporânea de Educação. Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, pp. 43-60, 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufri.br/index.php/rce/article/view/1573>>. Acesso em: 29/07/2023.

## Sobre a autora

Docente do Magistério Superior no Curso de Música da Universidade Federal do Paraná - UFPR e colaboradora no Programa de Pós-graduação em Música da UFPR. Minha graduação foi em Música (bacharelado em Piano), na Universidade Estadual de Maringá - UEM (2007). Em 2008 ingressei no curso de mestrado em Artes na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP. Concluí o curso em 2010, com uma dissertação em que analisei obras para piano do século XX. Em 2011 ingressei no serviço público federal como docente na Universidade Federal da Integração Latino-americana - UNILA, à qual continuo vinculada. Em 2014 iniciei o doutorado na ECA - USP, e tive a oportunidade de realizar o estágio de doutorado na Universidade de Roma (La Sapienza) entre 2015-16, com bolsa da União Europeia. Concluí o doutorado em Artes em 2018, com uma tese sobre História da Música no Brasil da Primeira República. Minhas áreas de atuação são História da Arte e da Música; Historiografia; Repertórios de compositoras latino-americanas e caribenhas para piano; Teorias de gênero e feministas.